

ПРИЕМЫ РАБОТЫ НАД ТЕХНИКОЙ КОЛОРИРОВАНИЯ  
В КУРСЕ ГАРМОНИИ ДЛЯ СТУДЕНТОВ-ПИАНИСТОВ В ВУЗЕ

Вопрос профилизации музыкально-теоретических дисциплин в вузе, неоднократно поднимавшийся в последнее время на страницах музыкальной периодики, ставится и решается в повседневной практике в виде конкретных творческих задач. Модель специалиста-исполнителя, как идеальное представление, предусматривает выполнение им трех функций: солиста, участника ансамбля и педагога. Во всех трех случаях он должен уметь не только профессионально прочесть музыкальный текст, преобразовать его (например, транспонировать), развить навыки самостоятельной работы у своего ученика, но и приобрести творческую свободу в различных формах музыкальной деятельности. В воспитании творчески мыслящего, высокопрофессионального музыканта велика роль предметов теоретического цикла, в том числе гармонии.

Известно, что пианист, окончивший вуз, часто не умеет музицировать, импровизировать. Основными причинами такого отрыва от практики являются отсутствие целевой установки на музицирование в курсе гармонии и перенос акцента в преподавании данной дисциплины на развитие у студентов музыкальной логики. Следствие этого — "пассивная форма" устных и письменных заданий без учета возможностей более широкого использования образно-интонационной основы музыкального языка, богатых фактурных возможностей.

Секреты обучения свободному музицированию и импровизации забыты, а ведь такие методики существовали еще в XVII веке. Они были необходимы в то время, так как формирование клавирного репертуара происходило в импровизациях клавиристов. Моделями служили вокальные табулатуры (вокальная строчка с цифрованным басом или буквенным обозначением гармонического костяка под ней). Мелодия колорировалась с помощью техники диминуирования, сложившейся в вокальной музыке и заключающейся в дроблении крупной долгой длительности с сохранением интервального состава между опорными мелодическими тонами. Способы орнаментики изложены в теоретических трудах клавиристов (например, Ф. Куперена — "Искусство игры на клавишине") в виде словарей, а также в трактатах по риторике в форме описания риторических фигур *ornatusov* — "жестов", обладающих

образно-интонационной насыщенностью. Гармонический костяк табулатуры колорировался с помощью фигуративных приемов, в основном заимствованных из лютневых, органного, скрипичного репертуаров и приспособленных для исполнения на клавире. Процесс этот был естественным, так как клавиристы умели играть на нескольких инструментах.

Таким образом, техника колорирования опирается на две возможности фактурных преобразований модели. Первая связана с изменением рисунка, орнаментикой, вторая предполагает имитацию тембров. Первое свойство фактуры прокладывает прямой путь к импровизации, второе, в большей степени, имеет выход в интерпретацию. Сейчас, когда в практике фортепианного исполнительства накоплены разнообразнейшие формулы общих форм звучания на более совершенном инструменте (фортепиано), обучение технике колорирования становится особенно актуальным.

Однако современный пианист-исполнитель в основном занимается сугубо исполнительскими вопросами, решает задачи по интерпретации нотного текста. Это происходит во многом потому, что до сих пор нет единой методики обучения импровизации и музицированию на разных ступенях музыкального образования (исключение представляет методические пособия по джазовой импровизации). Существующие методические разработки по импровизации, чаще адресованы младшим классам ДМШ. Причем их авторы считают, что импровизация детей должна протекать неосознанно, в опоре на интуицию. Поэтому обучение импровизации сводится к развитию музыкальности ребенка и изучению им правил музыкальной фонетики, грамматики и синтаксиса. Интонационно-лексический же уровень музыкального языка остается зачастую без внимания. От детей требуют знания музыкального языка без обучения смысловой стороне музыкальной интонации. К примеру, Н. Садоян /15, 63/ предлагает развивать у детей способность свободно выражать свои мысли прозой и стихом, а затем приступить к импровизации на стихотворный текст. В. Галич /4, 26/ считает, что начинать импровизацию в младших классах нужно на уровне фонетики: ученик играет 3 любых звука, а педагог их продолжает и т.д. Б. Шеломов приводит ряд заданий на выполнение абстрактных упражнений: сочинить мелодию из 4-х тактов в размере  $\frac{3}{4}$  с ритмическим рисунком  $\downarrow \uparrow$  и другие /20/.

Установка в импровизации на самую импровизацию ("сидишь и импровизируй") вне единства художественного стимула и технических приемов приводит к скованности учащихся; отсутствию у них собственных музыкальных мыслей. А вместе с тем для ученика психологически более

естествен путь к изменению готовой модели, чем к созданию новой. Такой подход к обучению импровизации актуален на любых ступенях музыкального образования, так как он опирается на вариативность функционирования музыкального языка.

Основными приемами работы над техникой колорирования в вузе являются преобразование и трансформация стилистической модели с учетом вариативной основы музыкального мышления. Выбор такой модели зависит от природы музыкального тематизма, в котором различаются два конкретных типа: интонационно-образный и орнаментально-декоративный. Первый склонен к формульности интонационных оборотов и представляет собой ассимиляцию музыкальной интонацией различных внемузыкальных связей – к примеру, разнообразных бытовых танцев XVI–XIX веков. Второй тяготеет к общим формам звучания, развертываемым на основе гармонических формул и мелодических тонов. Соответственно этим типам тематизма, в качестве колорируемой модели возможно использование и ритмоинтонационных закономерностей танцевальной музыки, а также гармонических формул и опорных тонов, вычлененных из общих форм звучания.

В данной статье излагается ряд практических заданий и упражнений с комментариями, предназначенных для овладения навыками колорирования заданной модели являющимся одним из возможных путей к свободному музицированию<sup>1</sup>. Обучение приемам колорирования может проходить как самостоятельный процесс, например, в рамках факультатива. Однако техника фактурной обработки стилиевой модели, на наш взгляд, должна быть включена в практические занятия специализированного курса гармонии для студентов фортепианного отделения. В зависимости от задач каждого конкретного занятия, колорирование отводится разные (по времени) части урока. Важно, чтобы этот процесс протекал не стихийно, а последовательно и планомерно.

Весь процесс можно условно разделить на три этапа, на каждом из которых ведется обучение горизонтальному (мелодическому) и вертикальному (гармоническому) колорированию<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Упражнения апробированы на занятиях со студентами фортепианного факультета Уфимского гос. института искусств.

<sup>2</sup> В курсе гармонии у пианистов в музыкальном училище тема "неаккордовые звуки" проходит факультативно или не изучается совсем. По этой причине, а также по причине узкограмматического подхода к их освоению, студенты не умеют грамотно и свободно применять неаккордовые звуки.

Цель первого этапа – практическое изучение пианистами неаккордовых звуков и фигураций в рамках строгого четырехголосия (с соблюдением канонов голосоведения, без изменения заданного мелодического положения аккорда). Цель второго и третьего – освоение элементарных художественных задач.

На первом этапе обучения используются в основном две разновидности упражнений по украшению гармонической схемы: неаккордовыми звуками и фигурациями. Оба типа упражнений используются параллельно – колорирование гармонической схемы в тесном, затем в широком расположении аккордов. Гармоническая модель постепенно усложняется от простых оборотов, изложенных в виде трезвучий, секстаккордов, к более сложным гармоническим последовательностям с применением септаккордов. Гармоническая схема сначала выписывается полностью, позже – только цифрованный бас. Начало обучения технике колорирования с украшения трезвучия (и его обращения) удобно, так как вводится с первых уроков, и студент не отвлекается на подбор гармонических функций и соблюдение при этом норм голосоведения. На этом этапе перед пианистами ставится задача научиться пользоваться каждой разновидностью неаккордовых звуков в отдельности, например, только проходящими звуками: диатоническими, хроматическими, в верхнем голосе, в двух голосах, в трех голосах, как это показано в нотном примере № 1:



По тому же принципу изучаются другие неаккордовые звуки. Чтобы студенты могли различать аккордовые и неаккордовые звуки в нотном тексте, гармонизовать мелодию за инструментом, а также практически знакомиться с музыкальной лексикой, на уроках используется задание по гармонизации мелодий на жанровой основе сначала в хоральном виде, а затем с неаккордовыми звуками в других голосах. Приводим здесь вариант такой гармонизации мелодии менуэта в примере № 2:

2. Moderato

Обучение пианистов фигурированию изложению аккордов начинается с использования ритмических фигураций, поскольку в них хоральный склад аккордов не нарушается. Основная задача студентов - изобрести ритмические модификации гармонической формулы (П, П, П и др.). Главным принципом работы над гармоническими фигурациями является развертывание вертикали в горизонталь сначала по заданному общаковому образцу, затем самостоятельно, с выбором варианта колорирования. Образец выполнения задания можно видеть в примере № 3.

В этом упражнении студенту предлагается импровизировать мелодию на фоне фигураций. Только тогда, когда учащиеся перестанут испытывать технические затруднения при выполнении подобных упражнений, возможен переход ко второму этапу работы над техникой колорирования

Второй этап работы связан с обучением колорированию опорных мелодических тонов и гармонической формулы в контексте, приближенном к художественным музыкальным образцам. Здесь неаккордовые звуки используются комплексно, а фигурации излагаются свободно, соответственно двух-, трех-, пятизвучиям. Кроме того, применяются мелодическое и фигурационное гармоническое колорирования одновременно. Такие задания выполняются без предварительной подготовки и обязательно с вниманием к интерпретации исходной модели.

На первом этапе обучения отсутствовали задания с использованием приема дублирования и мелодических фигураций, так как в рамках строгого четырехголосия это невозможно. Теперь же практическое изучение данных приемов необходимо. В упражнениях на дублирование различных голосов фактуры осваиваются преимущественно приемы октавного, терцового, секстового удвоения мелодии и удвоения переменным интервалом. Сначала в качестве моделей для таких упражнений используются несложные мелодии бытовых танцев XVI-XIX веков (сицилианы, сарабанды и др.), дублируемые постоянным интервалом (терцией и секстой). Затем предлагается более сложный образец, например, мелодия секвенции И.С.Баха. Анализ ее показывает, что механическое удвоение мелодии постоянным интервалом невозможно, поэтому план выполнения задания следующий: определить в мелодии аккордовые звуки, подставить цифрованный бас, дублированный в октаву, и удвоить секстой, или терцией, только аккордовые звуки мелодии. Мелодию этой секвенции и последующее дублирование ее в терцию см. в примере № 4:

4. Дано И.С.Бах. Секвенция a-moII

Andante Выполненное задание

Далее задача усложняется. Двое студентов (за двумя инструментами), с разделением партий по типу старинного концерта на I - solo и II - continuo, должны исполнить: в I партии - дублирование мелодии переменным интервалом, во II - колорирование гармонической формулы в виде ритмических фигураций. В состав дублирующего голоса входят только аккордовые звуки (пример № 4 а). Затем пианисты меняются ролями, и в I партии играют гармонические фигурации, а во II - удвоение мелодии "в два яруса" (пример № 4 б):

В качестве модели для подобных упражнений можно использовать и другую мелодию, например, пассакалли Г.Ф.Генделя из скиты g-moll. Выполнение заданий дуэтом дает учащимся преимущество в использовании богатых темброво-регистровых возможностей фортепиано. Подобные эскизы-дуэты развивают у пианистов быстроту реакции в отборе и регистровом распределении музыкального материала, диалогичность мышления.

Следующая группа упражнений направлена на обучение студентов колорированию двух-, трех- и пятизвучных гармонических формул ритмическими и гармоническими фигурациями. Для фигурированного изложения пятизвучных аккордов достаточно добавить к ним недостающие тоны и исполнить их в виде горизонтали (см. пример № 5):

При уменьшении числа голосов в четырехзвучной гармонической формуле до двухголосия необходимо сохранить функциональную окраску аккордов и плавное голосоведение в окончательном варианте (см. пример № 6).

После освоения такой техники колорирования, предлагается выполнить на инструменте практическую гармонизацию модели на интонационно-образной основе в виде фигураций на базе двух- или трехзвучий. Вначале пианисту разрешается выполнить гармонизацию в четырехголосной хоральной фактуре, а затем уже в заданной. Смысл таких упражне-

ний - в самостоятельном выборе студентом нужного типа колорирования, а также темпа, динамики, артикуляции, соответствующих заданной жанровой модели. Один из вариантов гармонизации мелодии менуэта, выполненный студенткой I курса приводим в примере № 7:

7. Allegretto Менуэт

Для обучения применению мелодических фигураций используется упражнения по колорированию мелодических опорных тонов. Им предшествует краткая схема основных приемов орнаментального соединения двух тонов. В ней буквой "Т" обозначен опорный тон, а линия означает направленность движения неаккордовых звуков

Ⓣ ; Т-Т ; Т-Т ; Т-Т ; Т-Т ; Т-Т

Пример расшифровки такой схемы:

Так как техника "превращения" долгих нот (опорных тонов) в ноты мелких длительностей (диминуирование) существовала на протяжении нескольких столетий, то формулы таких "превращений" повторялись. Сначала они тщательно выписывались в нотах, а затем появились специальные графические обозначения. Вариантов расшифровок этих обозначений много, поэтому студентам дается сводная таблица наиболее употребительных из них: трель, группетто, форшлаги, морденты. Образец расшифровки мордентов приводим в примере № 8:

8.

На занятиях используются два типа упражнений по колорированию опорных тонов. Первый - по украшению заданных тонов и мелодий регламентированной орнаментикой, различными неаккордовыми звуками на основе приемов колорирования по схеме (см. с.56), как показано в примере № 9:

9.

Опорные тоны располагаются далеко друг от друга (например, "до" и "больш" во второй и первой малой октавах), так как это дает больше возможностей для колорирования. Мелодии украшаются по однотактным образцам и самостоятельно. В примере № 10 мы приводим мелодию В.Мопарта и ряд начальных уже колорированных ее построений в качестве установки для продолжения:

10. Moderato



Второй тип упражнений – по колорированию опорных тонов, вычленившихся из заданной гармонической модели студентами самостоятельно. В качестве такой модели предлагается типовой гармонический оборот, лежащий в основе каденций бытовых танцев XVI-XIX веков (в данном случае это каденция менуэта):



В зависимости от вида танца, он имеет определенную ритмическую формулу. Задача студента при колорировании такой модели состоит в выборе характерных для заданного жанра опорных тонов (согласованных с типом мелодического движения в танце) и украшений. Приводим здесь один из возможных вариантов выполнения подобного задания, где в качестве основы использована каденция менуэта:



На протяжении всего второго этапа обучения технике орнаментирования пианисты участвуют в процессе накопления клише всевозможных разновидностей формул общих форм звучания<sup>3</sup>.

Задаче практического освоения общих форм звучания (в том числе и мелодических фигураций) посвящены упражнения, выполняемые дуэтом пианистов. Один из участников ансамбля исполняет неизменяемую гармонию

<sup>3</sup> В помощь им в практической работе рекомендуется группировка технических приемов, используемых в музыке Д.Скарлатти, предлагаемая в статье В.Украинец: 1) Пассажи: зубчатого строения, гаммообразные и волнообразно заполняющие ограниченный диапазон. 2) Арпеджио. 3) Техника двойных нот. 4) Скачки. 5) Репетиции /13, 105/.



ческую модель, другой колорирует ее общими формами звучания сначала по однократному образцу, затем без него. Во втором варианте упражнения студенты меняются ролями. Необходимо обратить их внимание на акустически некорректное звучание, возникающее в случае исполнения украшаемого оборота и мелодических фигураций в одном регистре. К сказанному относится упражнение на основе гармонической модели из концерта В.А.Моцарта с-moll (см. пример № 12). Итогом второго этапа обучения должно быть свободное, раскованное выполнение украшений заданной модели в различных вариантах.

Третий этап обучения пианистов технике колорирования посвящена моделированию на основе заданной формулы ведущих приемов орнаментики, сложившихся в лютневом, скрипичном, органном и клавиесинном инструментальных стилях XVI-XVIII веков вошедших в фортепианный репертуар. На это направлено практическое изучение технических, тембровых, динамических приемов в зависимости от акустических и исполнительских возможностей инструментов. На данном этапе студент обобщает полученные ранее практические навыки колорирования в соответствии с заданным инструментальным стилем.

Группу таких упражнений открывают задания по моделированию (имитации в тембре фортепиано) некоторых лютневых и скрипичных приемов. Им предшествуют аналитическая работа, знакомство с историей приемов и сведениями об инструменте.

Нотные образцы лютневой музыки дают нам представление об отдельных особенностях техники колорирования на этом струнном инструменте. Лютня была распространена в домашнем музицировании до возникновения клавиесина. Она обладает весьма ограниченными техническими возможностями, малым диапазоном, тихим, несколько однообразным звуком; тоны в аккорде исполняются поочередно. Это вызвано несовершенным устройством лютни: кишечные струны, натянутые в инструменте, плохо держали строй. Поэтому для лютни характерна мотивная техника колорирования, то есть в пределах небольшой интервальной ячейки. Ее наиболее типичные приемы: арпеджированное изложение аккорда, чаще в пределах децимы, гармонические фигурации небольшого диапазона, мелодическая орнаментика с обильным использованием проходящих звуков. Темп и динамические оттенки, как правило, выбирались исполнителем.

Для украшения такими приемами колорирования предлагается гармоническая модель *passamezzo* двух или четырехдольного неспешного ("полушажками") танца, распространенного в лютневой музыке середины

XVI-XVIII веков. Ставится задача колорировать в солирующей партии неизменную гармоническую формулу, звучащую в аккомпанирующей партии. Такое упражнение может исполняться в дуэте. Затем задача усложняется: студент должен "растворить" хоральную формулу в характерном для лютни орнаменте, например так, как это показано в примере № 13:

13. *passamezzo* Дано

Andante Выполнено

По своим техническим, тембровым, штриховым, динамическим возможностям, то есть подвижности, гибкости и легкости в передаче тончайших музыкальных оттенков скрипку справедливо считают одним из удивительных инструментов. Поскольку это струнный инструмент, имеющий свою специфику звукоизвлечения и характерные исполнительские приемы, нас будут интересовать лишь те из них, которые обогатили фортепианную технику игры. Это гаммообразные и арпеджированные пассажи довольно большой протяженности (в пределах двух октав), "альбертиевы" басы и гармонические фигурации в широком расположении тонов, техника двойных нот, обильная мелодическая орнаментика

(иногда со скрытым двухголосием) и мелизмы. В качестве модели для использования скрипичной орнаментики используются отрывки из произведений А. Вивальди. Упражнение лучше исполнять дуэтом по типу камерного ансамбля: фортепиано (клавесин) и скрипка. Студент должен выполнить колорирование гармонического оборота на основе двутактового образца (см. пример № 14):

14.

А. Вивальди. Концерт для скрипки /фрагмент/

Дано

Большое значение в обогащении приемов колорирования на фортепиано сыграл орган. На этом инструменте звук механичен, и его качество не зависит от силы удара. Отсюда вытекает невозможность исполнения репетиций, свободное использование динамики, необходимость орнаментального оживления звука, а также обязательность подчеркнутого начала и окончания мелодии. И. Браудо, исследуя специфику игры на органе, отмечает важную особенность органной клавиатуры — чувст-

вительность ее ко всякого рода тембро-регистровому изменению звука /2, 104/. Это диктует использование в игре на нем плавной мелодической волны ограниченного диапазона, обыгрывание опорной линии в мелодии, расположение опорных гармонических тонов в басу на педали /2, III/. Однако ограничения компенсируются богатыми тембровыми возможностями инструмента.

В фортепианной технике нашли применение некоторые фактурные приемы колорирования, сложившиеся в импровизированных пьесах органного репертуара: "Интонациях", "Прелюдиях", "Фантазиях", "Токкатах". Это пассажи, волнообразно заполняющие ограниченный диапазон, органичные пункты (педали), "многоярусные" дублировки тонов аккорда, мелодические фигурации со скрытым двухголосием (один из голосов — повторяющийся на одной высоте звук).

В качестве костяка для моделирования органных приемов колорирования в упражнениях используются различные начальные гармонические формулы типа: T — VII<sub>7</sub> — IV<sub>5</sub> — II<sub>7</sub> — VII<sub>7</sub> — T из органных пьес И. С. Баха. Студентам предлагается полностью выписанный гармонический оборот и один такт образца выполнения задания. Для мелодического колорирования даются опорные тоны, которые в представленном образце выполненного задания (см. пример № 15) дополнительно обведены:

15.

И. С. Бах. Органная фантазия /фрагмент/

Дано

Adagio

Выполнено





При выполнении упражнения в дуэте в партии continuo используется неизменная выписанная гармоническая формула, в партии solo — орнамент по образцу (или опорным тонам).

Прямые предшественниками фортепиано были клавесин и клавикорд. Отличительной их чертой являлась громкостная заданность звучания, заложенная в специфике самих инструментов. Для этих клавишных инструментов характерны ровный, отчетливый, серебристого тона звук, быстро затухающий. Поэтому композитор и исполнители находили средства для достижения более выразительного звучания инструмента. Мелодический орнамент, состоящий в основном из коротких ячеек, выполнял функции акцентирования звуков, их "оживления" и соединения. Увеличение или уменьшение орнаментики и контрапунктирующих звуков служило динамической нюансировке. Так как басовый регистр на клавесине звучал глухо и был богат обертонами, широко использовалась техника арпеджирования. Чаще исполнитель пользовался средним регистром — наиболее выразительным. Из всего разнообразия клавесинных технических приемов самыми характерными являются: короткие арпеджи, ренетиции, мелизмы, гаммообразные и зубчатого строения (небольшого диапазона) пассажи, скачки (с украшениями) в пределах октавы. На уроках используются три типа упражнений в соответствии с наиболее распространенными жанрами клавесинных пьес: танцевальная сюита, вариации, программные пьесы. Задания включают гармонизацию и украшение мелодий старинных танцев, орнаментальные вариации на заданную гармоническую формулу, колорирование с использованием изобразительных приемов. В качестве моделей применяются отрывки из произведений Ж.-Ф. Рамо и Ф. Куперена. Фрагмент упражнения, выполненного в жанре орнаментальных вариаций на каденционный гармонический оборот приведен в примере № 16:



Особое внимание при выполнении упражнений по имитации тембров следует обращать на характерные детали интонационной лексики, а также на их артикуляцию. Студент может применять штрихи, напоминающие скрипичное звучание: как *martele-staccato*, но более сильное, энергичное, как *spiccato* — подпрыгивающее, отскакивающее на каждый звук *staccato*, как *pizzicato* — извлечение звука как бы посредством щипка и другие. Лютевый колорит необходимо изображать с помощью приглушенного звучания штриха *non legato*. При моделировании органного стиля следует применять характерную для органических импровизационных пьес ритмическую свободу, а при исполнении в духе клавесинной музыки особую важность приобретает владение градациями глубины нажатия педали.

Пройдя три этапа практического обучения технике колорирования, студент приобретает навыки гармонизации мелодии и украшения ее в гармонической модели в нескольких фактурных вариантах в соответствии со стилиевой установкой и видом задач, поставленных в упражнении. Иначе говоря, он учится не только оформлять музыкальную мысль в ряде как экспозиционного и заключительного типов изложения тематизма в форме небольших построений (каденция, фраза, предложение, период), но и овладевает одним из методов развития музыкального тематизма, а именно – орнаментально-вариационным.

Воспитание студента-исполнителя как интересного, творчески мыслящего интерпретатора подразумевает не только знание музыкального языка различных эпох, но и умение эмоционально и содержательно интонировать музыкальный текст. Работа над артикуляцией, о которой говорилось ранее, поможет студентам в достижении профессионального уровня решения исполнительских задач.

В курсе практической гармонизации приемы колорирования используются в большинстве упражнений, так как они направлены на развитие вариативности и диалогичности мышления музыкантов-исполнителей. Метод варьирования является универсальным для музыки различных эпох и стилей, а приемы колорирования просты и доступны. Указанные позволяют применить принципы колорирования в самых разнообразных видах заданий, охватывающих музыкальный материал, начиная с эпохи барокко и кончая современным. При этом меняются колорируемые модели, а сами приемы орнаментирования остаются неизменными (с небольшими добавлениями).

Так, например, для практического освоения студентами стиля С.Прокофьева возможно использование на основе гавота, вальса и других разновидностей танцевальных жанров гармонических формул типа: I-UII-UI-UI; I-UII-UI-UI и приема скольжения проходящих созвучий между опорными аккордами. Знакомство студентов с джазовым стилем удобно проводить на основе блюзовых гармонических схем (квадратов с опорой на блюзовый звукоряд (например, I x | IУ x # IУ o | Ш<sub>m</sub> | У<sub>m</sub> I x | I x П<sub>m</sub> | UI<sub>m</sub> и т.д.) и обязательным применением блюзовых ритмических формул.

Освоение техники колорирования дает возможность музыканту более организованно и результативно овладеть навыками музицирования, импровизации в той мере, в какой они необходимы в специфически исполнительской деятельности.

#### Библиографический список

1. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. – М.: Музыка, 1978. – С. 49–95.
2. Браудо И. Об органной и клавирной музыке. – Л.: Музыка, 1976. – С. 99–132.
3. Брянцева В. Орнаментика // Музыкальная энциклопедия. Т. 4. – М.: Сов. энциклопедия, 1978. – Стб. 106–107.
4. Галич В. О развитии внутреннего слуха, творческой инициативы и фантазии на индивидуальных занятиях в фортепианном классе // Вопросы фортепианной педагогики: Вып. 4. – М.: Музыка, 1976. – С. 27–29.
5. Даташев А. Феномен импровизации // Сов. музыка. – 1987. – № 2. – С. 46–50.
6. Друскин М. Клавирная музыка. – Л.: Музыка, 1960. – С. 45–60.
7. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. – М.: Музыка, 1983. – С. 4–22.
8. Кэнен В. Английская инструментальная музыка XVII века // О музыке. Проблемы анализа. – М.: Музыка, 1974. С. 105–115.
9. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1879 года. – М.: Музыка, 1983. – Т. I. – С. 487–590.
10. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979. – С. 102–109.
11. Лосев А. Проблема вариативного функционирования поэтического языка // Литература и живопись. – Л.: Наука, 1982. – С. 31–66.
12. Нестьев И. Импрессионизм // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. – М.: Сов. энциклопедия, 1978. – Стб. 507–508.
13. Окраинец В. Инструментализм как фактор стиля и формообразования // Сов. музыка, – 1980. – № 7. – С. 105–108.
14. Протопопов В. Из истории форм инструментальной музыки XVI–XVII веков: Хрестоматия. – М.: Музыка, 1980. – С. 5–8.
15. Садоян Н. О некоторых наблюдениях над музыкальной импровизацией младших школьников // Музыкальное воспитание в школе: Вып. 2. – М.: Музыка, 1976. – С. 62–64.
16. Сапонов М. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и возрождения. – М.: Музыка, 1982. – С. 12–34.
17. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973. – С. III–148.
18. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. – М.: Музыка, 1976. – 164 с.
19. Тюлин Ю. Музыкальная фактура и мелодическая фигурация. – ч. 2. – М.: Музыка, 1980. – 158 с.
20. Шеломов Б. Импровизация на уроках сольфеджио. – Л.: Музыка, 1977. – С. 29–79.
21. Lauten musik des 17 und 18 Jahrhunderts. 2 – Leipzig, 1977.